

ARALIK 2001 SAYI: 191 1.250.000 LİRA (KDV dahil)



SANAT

ADAM

212167 2001-12



- ROUSSEAU VE TOPLUM SÖZLEŞMESİ / Server Tanilli
- RUHUNU YİTİREN EDEBİYAT / Kaan Arslanoğlu
- BİR ÇEVİRİ OLAYINDAN BİR ÇEVİRİ KURAMINA / Ülker Ince
- YENİ ÜZERİNE / Vecihi Timuroğlu
- OKUMA GÜNLÜĞÜ / Eray Canberk

SAHİBİNİN SURETİNE DÖNÜŞEN RESİMLER

Levent Çalıkoglu

Görünüş formlarının aldatıcılığına karşı, ısrarla doğanın kişinin içerisinde olduğunu savunur Cezanne. Bize yansıyan nesnelere ait renk, ışık ve derinlik özellikleri sadece vücudumuzda bir etki uyandırdığı için değil, vücudumuz onları kabul ettiği için oradadırlar. Doğa ile aramızdaki derinlik sorunu, optik bir uzaklık-yakınlık ilişkisi, kuşbakışı görülebilecek gizemsiz ve aldatıcı aralıklar ya da kusursuz bir desenle çözülebilecek kadar basit bir fenomen değildir. Doğayı bu anlamda görme girişimleri çok belirgindir ve arkasında hiçbir soru işareti bırakmaz. Bilmeceyi oluşturan, şeyler dünyasıyla aramızda kurulan bağıdır. Gören beden için dünya ve şeyler, uzaklıkları bilinen, tanımlanmış biçim ve düzlemlerden oluşur. Bu derinlik sadece bir kez değil yaşam boyu araştırılmayı ve onaylanmayı bekler. Bu sayede doğadaki her şeyin yerküre üzerindeki yeri kesinleşmiş bir hacme dönüşür. Yine de onaylanan bu derinliğe karşın, varlıkların değişmeyen özsel yapıları söz konusudur. Dış yapı, sadece bir görünen ve aldatandır. Ard arda dizilen tepeler, boşluğa oturan ovalar, tek bir vücuda dönüşen ağaçlar arasındaki uzaklığı derinlik algısı verir. Buna karşılık tanımlanabilir olanın sağlamlığı ve varlığına dair mutlak hacimlilik, ancak onların yerlerini alabilecek “şeyler” koymakla tamamlanır. Böylece doğadaki formların yapısal sağlamlığı, uzaysal konumu, hacimsel varlığı ve durdukları zemin belirlenmekle kalmaz, bedenlerimizle aralarındaki nedensellikte de ortaya çıkar. Cezanne’ın dış biçimlerin yerine ısrarla küp, küre, koni gibi geometrik formlar yerleştirmeye çalışmasının esas nedeni budur.

Cezanne’ın görünüş dünyası ile kurduğu bu öznel ilişkiye teorik açıdan değil, ressamca bir içgüdüyle yaklaşan Naile Akıncı’nın, bir doğa gözlemcisi olarak karşısına aldığı manzaradaki her şeyle, tekniği ve betimlemeyi aşan özel bir bağ kurduğunu düşünüyorum. Tüm röportajlarında ısrarla manzarayı resminin oluşum şekli için bir vesileye dönüştürdüğünü söylese de, kendisini çizgisel sağlamlık, kompozisyon düzeni ve kuruluş yapısı ile sınıyan bu düşüncenin, doğa ile resmi aşan bedensel bir bütünleme kurduğunu iddia ediyorum. Bunun için geçerli iki sebebim var: İlki neredeyse elli yılı bulan ve bir tür manzara-otoportreye dönüşen Eyüp resimlerindeki çeşitleme anlayışı ile ilgili. Akıncı, ister atölyesinde isterse de Piere Loti tepesinde doğanın karşısında gerçekleştirdiği tüm çalışmalarında, gerçek mekân ile resimsel mekân arasındaki karşılıklılığı birbirinden koparır. Gösterdikleri, kendi bağ-

(1) D. R. Laing, *Bölünmüş Benlik*, Çev. Ergün Akça, Mitos yayınları, 1993, İst. Şöyle tanımlıyor Laing, şizoid terimini: "Şizoid terimi, deneyimin bütünlüğü iki ana tarzda bölünen bireye gönderime yapar: Birinci olarak bireyin dünyasıyla ilişkisinde bir yarılma ve ikinci olarak bireyin kendisiyle ilişkisinde bir kopma olur. Böylesi bir kişi (...) kendini tam bir kişiden çok, belli bir bedene hafifce iştirilmiş bir zihin, iki ya da daha çok ben gibi çeşitli biçimlerde 'ölünmüş' olarak yaşantılar." Burada, Laing'n şizoid tanımından, ama daha çok ikinci anlamından yararlan-dığımı belirtmeliyim. Ama bir metafor olarak değil, daha çok ontolojik düzlemde.

(2) Orhan Koçak, "Uzun Denklem-Oktay Rifat'ın Şiirinde Folklor ve Modernizm", *Defter*, Sayı: 36, 1999

(3) agd, sayfa: 141

(4) agd, sayfa: 143

(5) Mehmet H. Doğan, "Şiirimizde 'Sapmalar', Saptırmalar Üzerine", *Kitap-lık*, Sayı: 37, 1999

(6) Enver Ercan, *Çünkü Şair Onlar...* içinde, Kavram Yayınları, 1990, İst.

(7) "Hegel, bir yerde, şöyle bir gözlemde bulunur. Bütün tarihsel büyük olaylar ve kişiler, hemen hemen iki kez yinelenir. Hegel eklemeyi unutmuş: birinci kez trajedi olarak, ikinci kez komedi olarak." Karl Marx, *Louis Bonaparte'in 18 Brumaire'i*, Çev. Sevim Belli, Sol yayınları, 1976, Ankara

(8) Burada, İkinci Yeni şiiriyle birlikte, ona koşut olarak yazılan farklı bir şiirden söz etmiyorum. Şiir kelimesini bu nedenle tınak içine aldım.

(9) Hilmi Yavuz'un kitaplarına almadığı "Birsen Çilek Kovanında" adlı şiiri, İkinci Yeni'nin kalesi olan *Pazar Postası*'nın Mart-1957 tarihli 12. Sayısında yayımlanır: "Bu bir kovadır eski zaman kovası / Bu bir yalnızlıktır evet beraber büyüdük / İşte bunlarda kadınlar / o kadınlar ne yapıyor böyle açıktan açığa / o kovaya çilek dolduruyorlar // Ama Birsen ne yapıyor bakın bu güzel / Birsen'in bütün aradığı çilek kovası / Benim ondan özlemle beklediğim bu / O çilek ezilirken bembeyaz yataklarda / Çileksiz gecelerin tadı olur mu // Birsen al o kovayı al getir bana / Birsen sen iyisin Birsen ne olur / İçine çilek reçeli geceleri koy / O yapraksız durumunu uygula bana / ayışığı ol."

(10) Buradaki bazı şairlerin zamanla başka bir şiire yönelerek, başka bir şiir kurdıklarını veya yazdıklarını da belirtmek gerekir.

(11) Muzaffer İlhan Erdost, *İkinci Yeni Yazıları*, sayfa: 115, Onur Yayınları, 1997, Ankara. Erdost, İkinci Yeni şiirini "biçimsel olarak algılayan ve ona öykünen gençlerin" kimler olduğunu örneklemiyor. Bu kitapta yer alan yazılar iki bölümden oluşuyor: "Önce" ve Sonra" diye.. "Önce" bölümünde yer alan yazılar 1956 ile 1957 yıllarında, henüz İkinci Yeni şairlerinin ilk yapıtlarını kitaplaştırmadıkları dönemde yazılmış. Bu yazılarda İkinci Yeni şairleri olarak sık sık anılan şairler şunlar: Turgut Uyar, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Edip Cansever, Yılmaz Gruda, İlhan Berk, Tefik Akdağ.

(12) Bu tanımlamada, Rilke'nin "dizeler duygular değildir, deneyimlerdir. Bir tek dize yazmak için, çok şehirler, insanlar ve nesneler görmüş olmak gerekir." ifadesinden yararlandığımı belirtmeliyim. Maurice Blanchot, *Yazımsal Uzam* içinde, sayfa: 81, Çev. Sündüz Öztürk Karar, YKY, 1993, İst.

(13) Ece Ayhan: "Cemal Süreya kendi hayatındaki trajik şiirine neden geçirmediydi diye hep düşünmüştümdür.", Söyleşi: Gülin Tokak: Sıkı Sinema, Sıkı Şiir, Cumhuriyet Kitap, Sayı:181

(14) Feyza Perinçek-Nursel Duruel, *Şairin Hayatı Şiire Dabil*, Kaynak Yayınları, 1995, İst.

(15) Ülkü Tamer, Söyleşi: Necmiye Alpay-Orhan Kahyaoglu, *Ludingirra*, Sayı: 5, 1998

(16) Aslında, Tanzimat'tan beri, bir izlek olarak "gelenek" veya "kendilik" sorununun en yoğun tarzda yaşandığı merkez İkinci Yeni şiiridir, denilebilir. Bu yoğunlaşmadan dolayı eleştiri de almıştır: "1960 sonlarına doğru, 'kendimize özgü bir şiir dili' arama zorlamaları, şairleri Divan şiirine itmiştir. (...) Bu ilişkinin şairlerin o zamanki dış/iç çatışmalarına pek fayda sağladığını söyleyemem, ama özellikle Turgut Uyar'da yeni bir şiirsel sıçrayışa neden olmuştur. (...) Gene de bu şiir tedirgin, kuşku, sorularla yüklü, özeleştirilerle dolu, hep tutamaçlar arayan bir şiirdir." Güven Turan, "Bir Çekişmenin Anatomisi", *Sonsuz ve Öbürü* içinde, Broy Yayınları, 1985. Turan'ın, özellikle son cümlesindeki yargılarını örnekleyerek temellendirmediklerini belirtmeliyim.

(17) Doç. Dr. Abdullah Kaygı, "Geçmişle Gelecek Arasında Kimlik", *Türkiye'de ve Dünya-da İnsan Hakları* içinde, Hazırlayanlar: Ioanna Kuçuradi-Bülent Peker, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 1999, Ankara. Abdullah Kaygı'ya göre insan kavramı ile insan tasarımı kavramları birbirinden farklıdır. İnsan kavramı bilgiyle içeriklendirilmiş bir kavramdır. İnsan tasadımı ise, bilgilere değil, insanla, dünyayla ilgili inaçlara dayalı bir kavramdır. Dolayısıyla, ona göre, insan tasarımı kavramı, dinlerin, ideolojilerin ve dünya görüşlerinin insan ile ilgili tasarımlarını dile getirir.

(18) Belki, Yahya Kemal'in "Ali Emiri ve Yeni Şiir" adlı yazısından söz edilebilir. Ancak Yahya Kemal, burada, form ile deneyim arasındaki uyumsuzluk sorunsalına dikkat çeker. Denilebilir ki, Yahya Kemal'in sorunu, modernliğe ait yaşantının modernlik öncesine ait bir form ile ifade edilemeyeceği yönündedir. Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, Y. K. Enstitüsü Yayınları, 1971

lamı, yapısı ve düzenleniſ ilkesi olan ve deęiſebilir olanın yerine geçmeye aday yeni bir görünüş dünyasına aittir. Bu nedenle beni öncelikle kendisini belirli bir coğrafya dilimi ve resimsel çerçeve içerisinde hapseden düşüncenin aynı tema etrafında çoğalma istencinin kaynağı ilgilendiriyor.

Turgay Gönenç, sanatçının, aynı tepeden yaptığı Eyüp resimlerinin tümünde, coğrafi mekânın değişmezliğine karşın, her seferinde yineleme çizgisine hiç girmeyen farklı resimlerle karşımıza çıktığını söylemişti bir yazısında. Ona göre birbirleriyle estetik değerler açısından bağımlı ama mekâna yüklenen öznellikler açısından farklılık gösteren bu resimler, güçlü bir çeşitleme dizgesi oluşturur. Duygusalıktan korkmayan ama plastik değerler açısından resminin kontrolünü elinde tutan bir sanatçı tavrıdır bu. Seyre çıkılan mekânın coğrafyasını, jeolojik kütle yapısını iyice anlama düşüncesiyle hareket eden bu bakış, resimde yer alacak her nesneyi birbirleriyle ilişkisi yönünden yorumlayarak kavramaya çalışır. Gönenç'e göre bu çeşitleme süreklilik içinde gelişim, sanatçının kendi dili ve resminin iç yapısı içinde çoğalması anlamına gelir.¹

Oysa Sezer Tansuğ, yapısal değerlerle kesin ilintilerinin açıkça vurgulanarak, duyarlılığın net bir biçimsel olgu içine sindirildiği ve dolayısıyla içeriksel taşkınlığın denetlendiği bu resim yapma yöntemini, araştırmanın sınırlarını zorlamayan bir serüven olarak değerlendirmişti. Bilimsellik düzeyinde sorumlu bu düzen bilinci, hedefini peyzaja yönelttiğinde, kendine özgü bir şema niteliği kazanan bir çeşitleme anla-



Eyüp, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 116 cm., 1986

yışı içerisinde çoğalmaktadır. Hatta sanatçının şema modellerindeki belirgin biçim ve espas ilintilerini farklı doğa ve kent görünümüne taşıyabilmesi bize, manzara resimlerinin nesnel gerçekliğini, kompozisyon şemalarına ilişkin soyut bir sistem mekanizması içinde irdeleme olasılığını da sağlamaktadır. Haklı olarak doğa görünümüne kişisel ve özgün bir bakış açısı sağlayabilmenin koşulunu yerine getiren Akıncı'nın reel görüntünün sakladığı temel şema hedeflerine ulaşması, ona manzarayı çizgi ve renk kodları halinde belirginleştirme avantajı sağlamaktadır.²

Her iki görüşte tuvalle uğraşan bir ressamın Akıncı'ya özgü yapısına dikkat çekmeye çalışıyor. Gönenç'inki incelikli ve şiirsel Tansuğ'un ki ise fazla metodik ve genellemeci. Akıncı'daki çeşitleme anlayışı ise ortak noktaları. Bense tam da bu noktayı aydınlatmak, çeşitlemenin iç yapısı, süreksizliği, riski, olanaksızlığı ve bir sanatçıyı bağlayıcı yapısı üzerinde durmak istiyorum. Çünkü bu çeşitleme anlayışı Eyüp resimlerini hem Cezanne'nin Saint Victoria Dağı dizisinden ayırıyor hem de bizi ikinci gerekçe olarak ileri süreceğim üslup sorunsalına ulaştırıyor.

Tüm Batılı format, teknik altyapı ve resimsel hedeflerine karşılık Eyüp çeşitlemeleri, kanımca Doğu anlayışlı bir çeşitleme tavrı ile açıklanabilir. Akıncı'nın ilk örneği 1953 tarihli olan Eyüp resimleri ile bu yöreye ait bir fotoğrafı karşılaştırdığımızda, resimsel imgenin, karşısındaki doğayı tam anlamıyla yeniden tanımladığını ve bir inşa mantığı ile bütünüyle yeniden kurduğunu söyleyebilirim. Bu bağlamda, optik gözün belirlediği nesneler arasındaki uzaklık-yakınlık ilişkileri, denizin sokulduğu koylar ve burunlar, ağaç dizilerinin başlangıç ve bitiş noktaları, cami ve mekânların gerçeklikle olan özdeşliği, atmosferdeki ışık ve gölge oyunları yerini, yapısal ve özsel bir ilişki üzerine kurulu ama tüm temsilin dışlandığı bir kurguya devretmiştir. Mehmet Ergüven'in söylediği gibi çirkinlik ya da görsel kirlilik nedeniyle Akıncı izlediği kadrajı değişikliğe uğratabilir.³ Fakat belirlediği panorama içerisinde ana imgeler yerlerini korusa dahi ressam, parçaları birbirinden koparıyor, nesneleri büyültüp-küçültüyor, bir başka deyişle resimsel karşılıktaki tüm parçaları bire bir tanımlanabilir olasılıklardan uzaklaştırıyor. Görülen nesneleri, kapısındaki tümeli, yani Eyüp veya Haliç'i ve oradan hareketle oluşabilecek derinlikleri, ayrıklıkları, çıkıntı ve düzlükleri yansıtabilecek şekilde zihninde tasarladığı parçalara, düzene dönüştürüyor. Akıncı bu nedenle belirli bir programdan hareket etse de sonuçta hep kendi bildiğini ve gördüğünü bize gösteriyor. Dolayısıyla burada biçimsel olarak tüm elemanlar, özelden genele doğru genişleyerek temsili bir karakter kazanıyor. Nitekim bu resimlerdeki benzerliğin bir biçim şematizmine, basmakalıp bir kompozisyona ve tekrar tonlamalara dönüşmemesinin en büyük nedeni bu çeşitleme (tenevvü) anlayışıdır. Buna göre yıllar önce yapılan ilk örnek ressamın kendi kendisini, coğrafyaya bağlılığını, üslubunu çoğaltması için hem bir kılavuz hem de bir tuzaktır. Bu durum bana, ağaç resmi yapma amacıyla kâğıdı eline alan ama ısrarla ağacı benzetmemek amacıyla boyayan nakış ustasının aynı yapı içerisinde çoğalma istencini hatırlatıyor. Sanatçı, artık ait olduğu bütünden koparak aldığı parçaları, farklı şekillerde birleştirerek bu parçaların ardında yatanı, gizlenmiş olan güzelliği aramaya başlamıştır. Elindeki malzemenin olanaklarını sonuna kadar kullanmaya kararlıdır. Bu nedenle her şeyi bozar, değiştirir ve yeniden kurar.

Buna karşılık resmini belirli bir doğa parçası ve onun yerine geçmeye aday sınırlı bir yüzeyle kısıtlayan sanatçının kendisine önemli bir avantaj sağladığı da söylenebilir. Ressam ya bu sınırlı alanda sıkışıp kalacak ya da onun içerisinde çoğalarak kendisine söz sahibi olabileceği bir dünya kuracaktır. Hatta bir süre sonra kendi kendisi ile yarışan ressam, resmine yön verecek olan eleştiriye ve olanakları yine kendisi belirleyecektir. Kanımca Akıncı neredeyse elli yıldır hem kendi çizdiği sınırları zorlayarak hem de tüm çalışmalarında biriktirdiği tuzakları silerek ve hatırlayarak bir önceki yapıtı geride bırakıyor. Dolayısıyla yapılan iş, sadece resimsel değil, aynı zamanda matematiksel bir denkleme de dönüşüyor. Çünkü aynı yapı içerisinde renk, doku, biçimleniş ve oran bağlamında yüzlerce olasılığa göz kırpan bu çalışma, bir yaptığını tekrar yapmama oyununa dönüşüyor.

Tam da burada, elde olan, biriken, biriktirilecek olanı toparlamada ikinci gerekçe olarak üslup kaygısının devreye girdiğini, ortaya konulanların açık bir imza olarak Akıncı'yı temsil etmeye başladığını söyleyebilirim.

şılık Eyüp
klanabilir.
ait bir fo-
tam anla-
niden kur-
neler ara-
burunlar,
gerçeklikle
l ve özel
devretmiş-
nedeniyle
panorama
irbirinden
isel karşı-
tırıyor. Gö-
ıdan hare-
yansıtacak
ıcı bu ne-
ildiğini ve
n eleman-
ıyor. Nite-
akalıp bir
nedeni bu
örnek res-
i için hem
ı amacıyla
yan nakış
ı, artık ait
tirerek bu
ıdır. Elin-
ir. Bu ne-
geçmeye
ir avantaj
cak ya da
di dilini, iş-
nya kura-
çözmelidir.
mine yön
kompozisyon,
biçim, renk ve
espas
Kanımca
hem de
önceki ya-
ı, aynı za-
ı içerisinde
öz kıran
arlamada
nulanların
rim.

Akıncı'ya göre dünyanın gize-
mi görünenlerdedir. Görünenleri kü-
çük leke fantezilerinden oluşan so-
yut bir algılama ortamına soksa da,
hatta bu anlamda resminin alt yapı-
sında bir sentez kurmuş olsa da ısı-
rarla non-figüratife kaymamasının
esas nedeni bu olsa gerek. Tanımla-
nır imgeleri tercih eden doğa ve fi-
gür ressamı olarak Akıncı'nın resim-
lerinde tüm bu yer değiştirmelere
rağmen içerik sürekli ortada, biçem-
le gösterilen iç içedir. Yüzey üzerin-
deki leke ve doku fantezilerine kar-
şılık ne konu kendisini yitirir ne de
boyama tavrı askıya alınır. Sınırları
belli bir coğrafya ve karşılığı olmaya
aday tuval çerçevesi içinde baskın
bir üslup, gördüğü her şeyi ken-
disinden kılar. Bu sayede yapıtın
içeriği ile biçimsel çözümü kemik-
leşir. Bu resimlerde, kendisine
model olarak alınan şeyin yerine
geçen gösterilenler, üslubun baskın-
lığını da arkasına alarak kendi içinde
gelişecek olan bağıntıların varlığına
olanak tanır. Bu bir anlamda öyle ol-
ması düşünülen şeyin ayrışması, eşit
paylarda zamana yayılmasıdır. Do-
layısıyla bir süre sonra sunulan-
larda izleyiciyi yorumlama isteğin-
den kurtaracak bir tutarlılık ve iç iliş-
ki sezinlenir. Burada geçerli olan
şey, resme öncelikle resimsel bağ-
lamda çözüm üretmektir. Yapıt ken-
cak ya da di dilini, işleyişini, plastik kaygılarla
çözmelidir. Buna göre içerisinde
kompozisyon, biçim, renk ve espas
ilişkilerini gösteren bir biçimler söz-
k hem de lüğü oluşur ki zaten araştırılan ve
hedeflenen şey de budur.

Burada Akıncı'nın tüm
aşamalarını ve tuzaklarını öngör-
nese de belirli bir biçim kaygısıyla
yola çıktığını savlayacağım. Çünkü
bellediği coğrafyadaki her şeyin
sadece kendi şekline değil aynı



Emirgan Korusu, tuval üzerine yağlıboya, 56 x 43 cm., 1966

zamanda kendisine has bir biçime
de dönüşmesini istemektedir. Bilir
ki, aksi taktirde seçtiği bölge bir
konu malzemesine dönüşecek,
dolayısıyla tüketilebilir bir şey
olarak algılanacaktır. Ayrıca seçtiği
biçimin, gösterilen şeyi aşırı ölçüde
bozduğu fikri de ileri sürülecektir.
Bu nedenle ortaya konulanlar,
konunun yerine geçmek için değil,
dünyanın içinde yer almak için
üretilmektedir. Bu da bizi Nietzsc-
he'nin ünlü sözüne götürür: "Sanat
doğanın taklidi değildir; tersine
doğaya yapılan bir ektir, onu aşmak
üzere yanına dizilen fizik ötesi bir
ekidir doğanın". □

(1) Turgay Gönenç, "Naile Akıncı'nın
Resmi Üzerine Değınmeler", Antik Dekor,
S.32, 1995

(2) Sezer Tansuğ, "Naile Akıncı İçin
Bir Tahlil Denemesi", Sanat Çevresi, S.115,
Mayıs 1988, s.8-9

(3) Mehmet Ergüven, Eyüp'te Zaman
1953-1993, İzmir Devlet Resim ve Heykel
Müzesi, 1993, s.10

Nazmi Ağıl

“bambaşka bir manaya akıt sen bulduğumu”

Kinbote için

Gölgesiydim – öldüm – sevgilimin,
kışın uzun süren soğuklarında
bahçedeki havuzun donmuş yüzü altında
sık sık görülen o girdaba doğru akması yüzünden
Aşk'a ait toprakların.

Kuşkusuz o benim;
ılık bir yaz akşamı havuz kıyısında dikilen çocukların
gözüne çarpıveren hayalet,
yüzeyin hemen altında dalgalanan koyu gölge,
eski Yunan savaşlarından o batık tekne,
ortalığı birbirine katmışken güzel Helen –
ki daha güzel değildi sevgilimden.

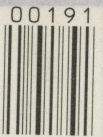
Haziran'daydık sanırım, gece,
bir arı vınlaması duyup pencereye baktım
ama nasılsa, camın yansılı yüzeyine
takıldı bakışlarım ve onun eşsiz güzelliğini gördüm
dışarıya yerine. Bir an asılı kaldı,
– Bir oyunu muydu düşlemimin? – kayboldu hemen.
Ama zamanın durduğu o ayrıcalıklı andan itibaren
onun istekleri benim isteklerim oldu,
onun seçimlerine boyun eğdi iradem.

Bütün alışverişimi o belirledi
üzerinde bir sürgün bir yaşadığım dünyayla.
Dışardan bakılınca, özenilen tek hükümdarıydım ülkemin,
halkımın sıcak ilgisiyle sarılmış.
Oysa ben Mutlu Prens'tim daha çok
zehir kış gecesinde bir başına.
Öyle sarsmıştı ki benimi, belleğimi,
nedenini bilmeden hareket eder oldum,
dolaşıp durdum bir sağa bir sola, karıştırarak sayfaları
aklımın yıpranmış dosyalarında.

AYDA BİR YAYIMLANIR SANAT ADAM



9 771300 154007



00191